

Высокий Ренессанс в Средней Италии

В трудные для Италии времена и наступает недолгий «золотой век» итальянского Возрождения — так называемый Высокий Ренессанс, наивысшая точка расцвета итальянского искусства. Высокий Ренессанс совпал, таким образом, с периодом ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. Искусство этого времени было пронизано гуманизмом, верой в творческие силы человека, в неограниченность его возможностей, в разумное устройство мира, в торжество прогресса. В искусстве на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига, образ прекрасного, гармонично развитого, сильного духом и телом человека-героя, сумевшего подняться над уровнем повседневности. Поиск такого идеала и привел искусство к синтезу, обобщению, к раскрытию общих закономерностей явлений, к выявлению их логической взаимосвязи. Искусство Высокого Ренессанса отрешается от частных, незначительных подробностей во имя обобщенного образа, во имя стремления к гармоничному синтезу прекрасных сторон жизни. В этом одно из главных отличий Высокого Возрождения от раннего.

Леонардо да Винчи (1452—1519) явился первым художником, наглядно воплотившим это отличие. Он родился в Анкиано, около селения Винчи; отец его был нотариусом, перебравшимся в 1469 г. во Флоренцию. Первым учителем Леонардо был Андреа Вероккио. Фигура ангела в картине учителя «Крещение» уже отчетливо демонстрирует разницу в восприятии мира художником прошлой эпохи и новой поры: никакой фронтальной плоскостности Вероккио, тончайшая светотеневая моделировка объема и необычайная одухотворенность образа.



От 80-х годов XV в. сохранились две неоконченные композиции Леонардо: «Поклонение волхвов» и «Св. Иероним». Вероятно, в середине 80-х годов была создана в старинной технике темперы и «Мадонна Литта», в образе которой нашел выражение тип леонардовской женской красоты: тяжелые полуопущенные веки и едва уловимая улыбка придают лицу мадонны особую одухотворенность.

Соединяя научное и творческое начала, обладая как логическим, так и художественным мышлением, Леонардо всю жизнь занимался учеными изысканиями наравне с изобразительным искусством; отвлекаясь, он казался медлительным и оставил после себя немного произведений искусства. При миланском дворе Леонардо работал как художник, ученый техник, изобретатель, как математик и анатом. Вместе с тем, попав на службу к Моро, он кажется как бы созданным для светской жизни, подобной той, которую ведет миланский вельможа.

Миланский период, длившийся с 1482 по 1499 г., был одним из самых плодотворных в творчестве мастера, открывшим собой начало его художественной зрелости. Именно с этого времени Леонардо становится ведущим художником Италии: в архитектуре он занят проектированием идеального города, в скульптуре — созданием конного монумента, в живописи — написанием большого алтарного образа. И каждое из созданных им творений было открытием в искусстве.



Первым большим произведением, которое он исполнил в Милане, была «Мадонна в скалах» (или «Мадонна в гроте»). Это первая монументальная алтарная композиция Высокого Ренессанса, интересная еще и тем, что в ней в полной мере выразились особенности леонардовской манеры письма. Создав в изображении мадонны с младенцами Христом и Иоанном и ангелом образ обобщенный, собирательный, идеально прекрасный при сохранении всех черт жизненной убедительности, Леонардо как бы подвел итог всем исканиям эпохи Кватроченто и обратил взор в будущее.

Композиция картины конструктивна, логична, строго выверена. Группа из четырех человек образует как бы пирамиду, но жест руки Марии и указующий перст ангела создают внутри картины движение по кругу, и взгляд естественно переходит от одного к другому. От фигур

мадонны и ангела исходит покой, но вместе с тем они внушают и некое чувство загадочности, беспокоящей таинственности, подчеркнутое фантастическим видом самого грота и пейзажным фоном. По сути, это уже не просто пейзажный фон, а определенная среда, в которой взаимодействуют изображенные лица. Созданию этой среды способствует и то особое качество живописи Леонардо, которое получило название «сфумато»: воздушная дымка, обволакивающая все предметы, смягчающая контуры, образующая определенную свето-воздушную атмосферу.



Самой большой работой Леонардо в Милане, высшим достижением его искусства была роспись стены трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие на сюжет «Тайной вечери» (1495—1498). Христос в последний раз встречается за ужином со своими учениками, чтобы объявить им о предательстве одного из них. «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня». Леонардо изобразил момент реакции всех двенадцати на слова учителя. Эта реакция различна, но в картине нет никакой внешней аффектации, все полно сдержанного внутреннего движения. Художник много раз менял композицию, но не изменил главному принципу: в основу композиции положен точный математический расчет. За длинным столом, параллельно линии холста сидят тринадцать человек: двое — в профиль к зрителю по бокам стола, а одиннадцать — лицом. Замком композиции является фигура Христа, помещенная в центре, на фоне дверного проема, за которым открывается пейзаж; глаза Христа опущены, на лице покорность высшей воле, печаль, сознание неизбежности ожидающей его судьбы. Остальные двенадцать человек разбиты на четыре группы по три человека в каждой. Все лица освещены, за исключением лица Иуды, обращенного в профиль к зрителю и спиной к источнику света, что отвечало замыслу Леонардо: выделить его среди остальных учеников, сделать почти физически ощутимой его черную, предательскую суть.

Судьба стенописи Леонардо трагична: он сам споспешествовал быстрому ее осыпанию, делая опыты смешения темперы и масла, экспериментируя над красками и грунтом. Позже в стене была пробита дверь и в трапезную стали проникать влага и пары, что не способствовало сохранению живописи. Ворвавшиеся в конце XVIII в. в Италию бонапартисты устроили в трапезной конюшню, склад зерна, затем тюрьму. Во Вторую мировую войну в трапезную попала бомба, и стена лишь чудом уцелела, в то время как противоположная и боковые стены рухнули. В 50-х годах роспись была очищена от наслоений и фундаментально реставрирована.



Во Флоренции Леонардо была начата еще одна живописная работа: портрет жены купца дель Джокондо Моны Лизы, ставший одной из самых знаменитых картин в мире. О портрете написаны сотни страниц: как Леонардо обставлял сеансы, приглашая музыкантов, чтобы не угасла на лице модели улыбка, как долго (что характерно для Леонардо) тянул с работой, как стремился досконально передать каждую черточку этого живого лица. Портрет Моны Лизы Джоконды — это решающий шаг на пути развития ренессансного искусства. Впервые портретный жанр стал в один уровень с композициями на религиозную и мифологическую темы. В самом облике Джоконды, в ее лице ощущается волевое начало, напряженная интеллектуальная жизнь, в ее взгляде, умном и пронизательном, как бы неотрывно следящим за зрителем, в ее еле заметной, завораживающей улыбке.

В портрете Моны Лизы достигнута та степень обобщения, которая, сохраняя всю неповторимость изображенной индивидуальности, позволяет рассматривать образ как типичный для эпохи Высокого Ренессанса. И в этом прежде всего отличие леонардовского портрета от портретов раннего Возрождения. Это обобщение, главная идея которого — чувство собственной значительности, высокое право на самостоятельную духовную жизнь, достигнуто целым рядом определенных формальных моментов: и плавным контуром фигуры, и мягкой моделировкой лица и рук, окутанных леонардовским «сфумато». При этом, нигде не впадая в мелочную детализацию, не допуская ни одной натуралистической ноты, Леонардо создает такое ощущение живого тела, которое

позволило еще Вазари воскликнуть, будто в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса.

Идеи монументального искусства Возрождения, в которых слились традиции античности и дух христианства, нашли наиболее яркое выражение в творчестве Рафаэля (1483—1520). В его искусстве обрели зрелое решение две основные задачи: пластическое совершенство человеческого тела, выражающее внутреннюю гармонию всесторонне развитой личности, в чем Рафаэль следовал античности, и сложная многофигурная композиция, передающая все многообразие мира. Проблемы эти были разрешены еще Леонардо в «Тайной вечере» со свойственной ему логикой. Рафаэль обогатил эти возможности, достигнув поразительной свободы в изображении пространства и движения в нем человеческой фигуры, безукоризненной гармонии между средой и человеком. Многообразные жизненные явления под кистью Рафаэля просто и естественно складывались в архитектурно ясную композицию, но за всем этим стояли строгая выверенность каждой детали, неуловимая логика построения, мудрое самоограничение, что и делает его произведения классическими. Никто из мастеров Возрождения не воспринял так глубоко и естественно языческую сущность античности, как Рафаэль; недаром его считают художником, наиболее полно связавшим античные традиции с западноевропейским искусством новой поры.



Рафаэль Санти родился в 1483 г. в городе Урбино, одном из центров художественной культуры Италии, при дворе герцога урбинского, в семье придворного живописца и поэта, который и явился первым учителем будущего мастера. Ранний период творчества Рафаэля прекрасно характеризует небольшая картина в форме тондо «Мадонна Конестабиле», с ее простотой и лаконизмом строго отобранных деталей (при всей робости композиции) и особым, присущим всем работам Рафаэля, тонким лиризмом и чувством умиротворения.



На протяжении всей жизни Рафаэль ищет этот образ в мадонне, его многочисленные произведения, толкующие образ мадонны, снискали ему всемирную славу. Заслуга художника прежде всего в том, что он сумел воплотить все тончайшие оттенки чувств в идее материнства, соединить лиричность и глубокую эмоциональность с монументальным величием. Это видно во всех его мадоннах, начиная с юношески робкой «Мадонны Конестабиле»: в «Мадонне в зелени», «Мадонне со щегленком», «Мадонне в кресле» и особенно в вершине рафаэлевского духа и мастерства — в «Сикстинской мадонне». Однако в «Сикстинской мадонне» это идеализирующее начало отодвигается на задний план и уступает место трагическому чувству, исходящему от этой идеально прекрасной молодой женщины с младенцем-Богом на руках, которого она отдает во искупление человеческих грехов. Взгляд мадонны, направленный мимо, вернее сквозь зрителя, полон скорбного предвидения трагической судьбы сына (взор которого также недетски серьезен). «Сикстинская мадонна» — одно из самых совершенных произведений Рафаэля и по языку: фигура Марии с младенцем, строго вырисовывающаяся на фоне неба, объединена общим ритмом движения с фигурами св. Варвары и Папы Сикста II, жесты которых обращены к мадонне, как и взгляды двух ангелов (более похожих на путти, что так характерно для Возрождения), — в нижней части композиции. Фигуры объединены и общим золотым колоритом, как бы олицетворяющим Божественное сияние. Но главное — это тип лица мадонны, в котором воплощен синтез античного идеала красоты с духовностью христианского идеала, что столь характерно для мировоззрения Высокого Возрождения.

Для искусства средневековья и раннего Возрождения было свойственно изображать науки и искусства в образе отдельных аллегорических фигур. Рафаэль решил эти темы в виде многофигурных композиций, представляющих иногда настоящие групповые портреты, интересные как своей индивидуализацией, так и типичностью. Именно в этих портретах Рафаэль воплотил гуманистический идеал совершенного интеллектуального человека, по представлению Во фреске



«Афинская школа», олицетворяющей философию, Рафаэль представил Платона и Аристотеля в окружении философов и ученых различных периодов истории. Их жесты (один указывает на небо, другой — на землю) характеризуют существо различий их учений. Справа в образе Евклида Рафаэль изобразил своего великого современника архитектора Браманте; далее представлены знаменитые астрономы и математики; у самого края правой группы художник написал себя. На ступенях лестницы он изобразил основателя школы киников Диогена, в левой группе — Сократа, Пифагора, на переднем плане, в состоянии глубокой задумчивости,—Гераклита Эфесского. По предположению некоторых исследователей, величественный и прекрасный образ Но как ни выразительны изображенные Рафаэлем индивидуальности, главным в росписи остается общая атмосфера высокой духовности, ощущение силы и мощи человеческого духа и разума.

В конце жизни Рафаэль был непомерно загружен разнообразными работами и заказами. Даже трудно представить, что все это мог исполнить один человек. Он являлся центральной фигурой художественной жизни Рима, после смерти Браманте (1514) стал главным архитектором собора св. Петра, ведал археологическими раскопками в Риме и его окрестностях и охраной античных памятников. Это неизбежно вызывало привлечение учеников и большого штата помощников при исполнении больших заказов. Рафаэль умер в 1520 г.; его преждевременная смерть была неожиданной для современников. Прах его погребен в Пантеоне.

Третий величайший мастер Высокого Возрождения — Микеланджело — намного пережил Леонардо и Рафаэля. Первая половина его творческого пути приходится на период расцвета искусства Высокого Ренессанса, а вторая — на время Контрреформации и начало формирования искусства барокко. Из блестящей плеяды художников Высокого Ренессанса Микеланджело превзошел всех насыщенностью образов, гражданственным пафосом, чуткостью к смене общественного настроения. Отсюда и творческое воплощение крушения ренессансных идей.

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) родился в Капрезе, в семье подеста (градоправителя, судьи). В 1488 г. во Флоренции, куда переехала семья, он поступает в мастерскую к Гирландайо, через год — в скульптурную мастерскую при монастыре Сан Марко к одному из учеников Донателло. В эти годы он сближается с Лоренцо Медичи, смерть которого оставила в нем глубокий след. Именно в садах Медичи и в доме Медичи Микеланджело и начал тщательно изучать античную пластику.



Микеланджело по поручению Синьории взялся извлекать фигуру Давида из испорченной до него незадачливым скульптором мраморной глыбы. Открытие памятника превратилось в народное торжество. Образ Давида вдохновлял многих художников. Но не мальчиком, как у Донателло и Вероккио, изображает его Микеланджело, а юношей в полном расцвете сил, и не после сражения, с головою великана у ног, а перед битвой, в момент наивысшего напряжения сил. В прекрасном образе Давида, в его суровом лице скульптор передал титаническую силу страсти, непреклонную волю, гражданское мужество, безграничную мощь свободного человека. Флорентийцы видели в Давиде близкого им героя, гражданина республики и ее защитника. Общественное значение скульптуры было понято сразу.

Над росписью плафона Сикстинской капеллы Микеланджело работал один, с 1508 по 1512 г., расписав площадь около 600 кв. м (48x13 м) на высоте 18 м.

Центральную часть потолка Микеланджело посвятил сценам священной истории, начиная от сотворения мира. Эти композиции обрамлены написанным же, но создающим иллюзию архитектуры, карнизом и разделены, также



живописными, тягами. Живописные прямоугольники подчеркивают и обогащают реальную архитектуру плафона. Под живописным карнизом Микеланджело написал пророков и сивилл (каждая фигура около трех метров), в люнетах (арках над окнами) изобразил эпизоды из Библии и предков Христа как простых людей, занятых повседневными делами.

В девяти центральных композициях разворачиваются события первых дней творения, история Адама и Евы, всемирный потоп, и все эти сцены, по сути, являются гимном человеку, заложенным в нем силам, его мощи и его красоте. Бог — это прежде всего творец, не знающий преград на пути к созиданию, образ, близкий представлению гуманистической эпохи о творце (сцена «Сотворение



Солнца и Луны)». Адам идеально прекрасен в сцене «Сотворение Адама»,

он еще лишен воли, но прикосновение руки творца, как электрическая искра, пронзает его и зажигает жизнь в этом прекрасном теле. При огромном количестве фигур роспись Сикстинского плафона логически

ясна и легко обозрима. Она не разрушает плоскость свода, а выявляет тектоническую структуру. Главными выразительными средствами Микеланджело являются подчеркнутая пластичность, чеканность и ясность линии и объема. Пластическое начало в росписи Микеланджело всегда доминирует над живописным, подтверждая мысль художника о том, что «наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу».



Еще Папа Климент VII незадолго до своей смерти, воспользовавшись одним из приездов Микеланджело в Рим, предлагал ему расписать алтарную стену Сикстинской капеллы изображением «Страшного суда».

Занятый в то время статуями для капеллы Медичи во Флоренции, скульптор ответил отказом. Павел III тотчас после своего избрания стал настойчиво требовать от Микеланджело исполнения этого замысла, и в 1534 г., прервав работу над гробницей, которую он завершил только в 1545 г., Микеланджело уезжает в Рим, где приступает ко второй работе в

Сикстинской капелле — к росписи «Страшный суд» (1535—1541)—грандиозному творению, выразившему трагедию человеческого рода. Черты новой художественной системы проявились в этой работе Микеланджело еще ярче. Творящий суд, карающий Христос помещен в центре композиции, а вокруг него во вращательном круговом движении изображены низвергающиеся в ад грешники, возносящиеся в рай праведники, встающие из могил на Божий суд мертвецы. Все полно ужаса, отчаяния, гнева, смятения. Даже Мария, предстательствующая за людей, боится своего грозного сына и отворачивается от его руки, неумолимо отделяющей грешников от праведников. Сложные ракурсы переплетенных, закрученных в клубок тел, крайний динамизм, повышенная экспрессия, создающие выражение беспокойства, тревоги, смятения,— все это черты, глубоко чуждые Высокому Возрождению, как чужда ему и сама трактовка темы «Страшного суда» (вместо торжества справедливости над злом — катастрофа, крушение мира).

Живописец, скульптор, поэт, Микеланджело был также и гениальным архитектором. Им исполнена лестница флорентийской библиотеки Лауренцианы, оформлена площадь Капитолия в Риме, возведены ворота Пия (Porta Pia), с 1546 г. он работает над собором св. Петра, начатым еще Браманте. Микеланджело принадлежит рисунок и чертеж купола, который был исполнен уже после смерти мастера и до сих пор является одной из главных доминант в панораме города.

По настоянию инквизиции, посчитавшей непристойным такое количество обнаженных тел во фреске «Страшный суд», ученик Микеланджело Даниеле де Вольтерра записывает некоторые фигуры.